Rok II. Lwów-Warszawa — Styczeń 1920. Nr. 7. i 8.

GAZETA MUZYCZNA

NACZELNY REDAKTOR: PROF. STANISŁAW NIEWIADOMSKI.

60-ta ROCZNICA ZAŁOŻENIA WARSZAW. KONSERWATORJUM.

Uroczystym koncertem postanowiło warszawskie konserwatorjum uczcić pamięć swego sześćdziesięcioletniego istnienia. Przywodząc na pamięć współczesnych pokoleń nazwisko założyciela tej instytucji, możemy dzisiaj z innem niż się to dziać mogło lat temu kilka, uczuciem poświęcić mu słów kilka, oddając równocześnie hołd pokłonny tym wszystkim dziś już nieżyjącym, którzy za najcięższych dla naszej wolności lat, pracowali niestrudzenie dla idei sztuki polskiej. — Pracując dla tej idei dawali przykład żołnierza, który posterunku swego nie opuszcza nigdy i choćby miał paść na stanowisku nie doczekawszy się nawet błysku nadziei, iż jego służba na coś istotnie przydać się będzie mogła — trwa do ostatniego tchu życia swego, wiedząc i wierząc iż z tej jego wytrwałości przyszłe pokolenia — kiedyś korzyść odniosą. Dzięki tej wytrwałości artystów muzyków i pedagogów ubiegłej epoki mieliśmy zawsze narodową polską sztukę, która w czasie naszego politycznego niebytu świadczyła o naszem istnieniu. — Apolinary Kątski był typem dobrego obywatela, który swą sławę artysty oraz swe wysokie (z tej sławy płynące) stosunki na dworze petersburskim umiał wyzyskać dla polskiej sprawy. Tylko bowiem dzięki swym staraniom jako nadworny solista Aleksandra II-go wyjednał on w r. 1859 reskrypt cesarski pozwalający na otwarcie „Instytutu muzycznego“ w Warszawie. Instytutu — broń Boże — konserwatorjum.

Podług czynowniczej logiki moskiewskich ministrów, Polacy jako naród podbity nie mieli prawa posiadania szkoły, którąby nazwaniem swem mogła przypominać petersburską lub moskiewską muzyczną uczelnię. — Oczywiście ów wspaniałomyślnym reskryptem dozwolony Instytut — trzeba było stworzyć wysiłkiem sił własnych a przedewszystkiem na własnych oprzeć funduszach. Przyznać należy, że społeczeństwo ówczesne godnie odpowiedziało na wezwanie Kątskiego. Potrzebny do uruchomienia instytucji kapitał — niespełna 47.000 rubli zebrano prawie w pół roku. Z prawdziwem wzruszeniem czyta się dzisiaj te długie — in extenso w dziennikach ówczesnych publikowane listy składek, w których obok X. Arcybiskupa mohilewskiego i X. Biskupa wileńskiego figurują cechy brązowników i garbarzy warszawskich — prowincjonalne komitety balów i koncertów na ten cel urządzanych w Radomiu, Kielcach, Płocku, Częstochowie lub marszałkowie powiatowi i obywatele ziemscy z najdalszych kresowych okolic. — Wydział komisji rządowej spraw wewnętrznych zowiący się wówczas wydziałem: przemysłu i kunsztu dał Kątskiemu na użytek Instytutu muzycznego — tak zwany wówczas „Dom zdrowia“, niegdyś zameczek obronny należący ponoś do XX. Ostrogskich. W złotą kaczkę zamieniona ostatnia księżniczka Ostrogska ma — jak głoszą dawne legendy — pływać po samotnem jeziorze, które kryje w swych głębiach, tajemnicze lochy dawnego zamczyska ciągnące się jakoby pod

korytem Wisły aż ku Pradze. W tym samym gmachu, w owym „Domu zdrowia“ — przerabianym kilkakrotnie, a przed samą wojną znacznie powiększonym znajduje się do dziś dnia dawny Instytut — dzisiaj warszawskie muzyczne konserwatorjum. — Apolinary Kątski — (uczeń Paganiniego) — był równocześnie dyrektorem i profesorem klasy skrzypiec aż do swej śmierci t. j. do r. 1879. — Jak pojmował on swe zadanie i artystyczne potrzeby społeczeństwa świadczyć mogą ustępy z odezwy jaką ogłosił wzywając do zbierania składek; — mimo ubiegłych lat 60 mają słowa Kątskiego żywe znaczenie.

„Winienem dać objaśnienie“ — pisał Kątski — „dla czego tej nowej Instytucji naukowej nadawać muszę znaczenie tak rozległe. W czasach jak nasze, w których niekiedy zasłyszeć można słowa lekceważące sztukę, objaśnienie to koniecznem się zdawało, by wykazać, że nie przez naśladownictwo, ale przez poczucie potrzeby miejscowej, czasem, postępem i rozwojem wychowania wywołanej, projekt owej instytucji powstał i w wykonanie ma być wprowadzony. W wykształceniu ogółu sztuki, a przedewszystkiem muzyka, przeważną dziś odgrywają rolę. Nie tu miejsce wykazywać jej wpływ cywilizacyjny i moralny; w braku jednak rozleglejszych przykładów u nas samych, powołaćbym się mógł na kraje, które nas w tym względzie wyprzedziły, by dowieść, jak muzykalne wykształcenie wnikając aż do klas uboższych, oddziałało na moralność tych klas, odrywając je od grubszych i bardziej materjalnych rozrywek i pozwalając im kosztować wyższych duchowych przyjemności. Niedawno jeszcze złożone świadectwa o towarzystwach Orfeonistów francuskich, towarzystwach potworzonych w większej części miast Francji, starczyćby tutaj mogły.

„Zjeździłem kraj cały w moich muzykalnych pielgrzymkach“ pisał dalej Kątski użalając się w ustępie poprzednim na przewagę obcych żywiołów w nauczycielstwie muzycznem u nas — zjeździłem kraj cały, we wszystkich jego stronach bliższych i dalszych, spotykałem też same fakta; wszędzie wzmagające się zamiłowanie w sztuce, żądanie jej coraz silniejsze, talentów i zdolności mnóstwo, środki zaś wykształcenia, jeżeli nie powiem żadne, to w każdym razie nie odpowiadające owej potrzebie i wymaganiom. Stąd wyrodziła się myśl utworzenia wyższej Instytucji muzycznej, która z czasem, dając krajowi dobrych nauczycieli i wykonawców mogłaby odpowiedzieć jego artystycznej potrzebie, ułatwić naukę muzyki, wydobyć na jaw zdolności, dziś dla braku możności wyższego kształcenia ukryte, wprowadzić to wykształcenie, a przynajmniej jego początki do mas, dotąd instynktowo tylko sztukę pojmujących: zdawało mi się też i zdaje dotąd, że instytucja taka zrobi i to dla nas, co podobne instytucje zrobiły dla innych krajów, że z czasem rozwinie ową muzykę z wybitną cechą naszą, własną, oryginalną, której tak widoczne ślady spotykamy już w kilku kompozytorach wielkiego talentu, a których śpiew, czy to w formie pieśni lirycznej, czy to w formie instrumentowych kompozycji, tak do naszego ucha przemawia“.

Trudno zaprzeczyć, że od lat 60-ciu wiele się rzeczy u nas zmieniło na lepsze — i że usiłowania Kątskiego podtrzymywane przez jego następców — mimo nieprzyjaznej atmosfery jaką wytworzyły rządy rosyjskich czynowników — osiągnęły pod wielu względami zamierzone cele. Jedno jednak ze zdań Kątskiego dziwnie do naszej — dzisiejszej zwłaszcza — epoki się stosuje. „W czasach jak nasze — pisał Kątski — zasłyszeć można niekiedy słowa lekceważące sztukę...“ W czasach jak nasze — dopowiedzmy — chwalebne skądinąd — bo dla materjalnej egzystencji potrzebne — kwestje importu i exportu wynoszone są częstokroć w tak jaskrawy sposób na pierwszy plan i ponad wszystko, iż ma się wrażenie chwilami, że sztuka i jej produkty wobec tych o wiele ważniejszych kwestji powinny z zażenowaniem

schować się w ciemny kąt i nie narzucać się w chwilach w których się rozgrywają najważniejsze zagadnienia handlowe i walutowe. Tak się — „w czasach jak nasze“ jakby powiedział Kątski — myśli zbyt często u nas. Warto jednak przytoczyć przykłady — dostatecznie pozytywnych i zrównoważonych narodów: jak Francuzi i Niemcy. W chwilach kiedy chodziło o śmierć i życie — w chwilach najbardziej krwawych wojennych zapasów — cóż robili z ramienia swych rządów działający artyści francuzcy lub niemieccy? — Oto przelicytowywali się wprost w wytężonej pracy propagandowej na terenie państ neutralnych. Niemcy z niedwuznaczną tendencją ratowali swą opinię barbarzyńców wojennych, prezentując wszystkie skarby swej muzycznej i muzyczno-teatralnej twórczości; wszystkie najznakomitsze orkiestry — najlepsi kapelmistrze — trupy operowe i teatralne przez cały czas trwania wojny odbywały nieustające wycieczki do Szwajcarji i Holandji aby jako równoważnik dzieła zniszczenia, w którem celowali — pokazać dzieła twórcze — przypominać je światu — używając tych idealnych wartości jako walorów pozytywnych, w walce — poza frontem, a dodajmy z lepszym (w ostatecznym rezultacie) niż na froncie skutkiem. Nie mniej, mało zwykle w tym kierunku ruchliwi Francuzi — prawem rewanżu prezentowali ze swej strony co mają z dzieł sztuki w ogóle — a z muzyki specjalnie — najlepszego. Nawet słynna — a od czasów swego stuletniego blisko istnienia nie opuszczająca murów Paryża orkiestra konserwatorjum — ten istotny cud dźwięku i kolorytu — orkiestra, z jaką żadna niemiecka pod tym względem porównać się nie może — zdecydowała się udać na tourné koncertowe po Szwarcarji — zdobywając niebywałe sukcesy. I nigdy może — jak właśnie w tych czasach najbardziej realnej grozy — wartości idealne nie zyskiwały tak pozytywnego znaczenia. Warto te fakta przypomnieć tym wszystkim, dla których uroczystość dzisiejsza wydawać się może zbyteczną w ciężkich czasach — dla których praca nad sztuką wobec problemów handlowo-przemysłowych wydaje się jałową zabawą. Ale z drugiej strony trzeba także aby sztuka ze swej strony nie zasługiwała na słuszne lekceważenie; gdyby muzyka miała być pustą, czczą igraszką dźwięków — rytmicznem rozkołysaniem zmysłów — nie zasługiwałaby zaiste na miano skarbu narodowego jakim istotnie stać się może — gdy jest muzyką Bacha — Beethovena — Wagnera — Szopena — Francka — lub Debussyego; dlatego też zadania takiej uczelni muzycznej jaką projektował Kątski są wysoce szczytne i poważne. Szkoła nie tworzy gienjuszów — ale największy gienjusz bez dobrej szkoły będzie zawsze tworem niedoskonałym — zmagającym się niejednokrotnie nieproduktywnie z technicznemi wymaganiami swej sztuki.

Powołanie do życia nowej uczelni muzycznej, która właściwie dopiero w 1861 roku czynności swe na szerszą skalę rozpocząć mogła — było właściwie odrodzeniem tradycji dawnego warszawskiego konserwatorjum.

Otwarte lat temu 99 — bo 19. grudnia 1820 r. pod dyrekcją zasłużonego Józefa Elsnera a pod egidą ówczesnej komisji oświecenia i spraw wewnętrznych Królestwa kongresowego — jednego z pierwszych ministerjów oświaty w Europie obejmowało według planu: szkołę elementarną, — właściwe konserwatorjum — oraz oddział wydziału sztuk pięknych przy uniwersytecie warszawskim. Ten ostatni oddział został w r. 1826 zamieniony na t. zw. „Szkołę główną muzyki“ z Elsnerem jako rektorem na czele. Świetny rozwój zapowiadająca instytucja została wskutek wypadków politycznych zamkniętą już w 1831 r. Do roku 1841 przetrwała jedynie szkoła śpiewu istniejąca przy teatrze; przez lat blisko 20 Warszawa zostawała bez wyższej uczelni muzycznej. Stworzył ją dopiero wysiłek Kątskiego — przy czynnej jak to było wspomniane pomocy całego polskiego społeczeństwa; w naszej pamięci są te trzy kolejno po sobie działające insty-

*

tucje jedną związane myślą i ideją — pracy nad polską sztuką i kulturą.

Nazwiska największych i najdroższych naszemu sercu mistrzów są związane z pamięcią tych instytucji. Uczniem „szkoły głównej muzyki“, którego raport szkolny z r. 1828 cytuje jako: gieniusza muzycznego był—Szopen. Profesorem kompozycji za czasów dyrekcji Kątskiego był Moniuszko — uczniem i krótki czas profesorem instytutu za dyrekcji Zarzyckiego był przed laty 40-tu — dziś nasz uwielbiany — wielki mąż stanu Paderewski. O sztandar muzyki narodowej walczył niestrudzenie długoletni profesor kompozycji Noskowski. Z instytutem-konserwatorjum warszawskiem związane są nazwiska Janoty, Roguskiego, Żeleńskiego, Michałowskiego, Barcewicza, Maszyńskiego, Melcera, Statkowskiego, Młynarskiego jako dyrektora i całej falangi młodych kompozytorów z Ludomirem Różyckim na czele. To też dziś kiedy opieka jenerałów i ugalonowanych tajnych radców nad naszą instytucją należy do niepowrotnej przeszłości — kiedy sami swojem konserwatorjum rządzić możemy — należy się spodziewać, że poziom szkoły będzie podnosił się stale ku pożytkowi sztuki narodowej i że może wreszcie z czasem wprowadzi to wykształcenie — o którem marzył Kątski — to jest wykształcenie artystyczne „do mas, dotąd instyktowo tylko sztukę pojmujących“. — W programie dzisiejszego koncertu — obok dzieł klasyczno-narodowego repertuaru Moniuszki i Noskowskiego widnieje symfonja Paderewskiego. Kiedy po raz ostatni w tej sali rozbrzmiewały jej tony — były one dla naszych uszów tylko fantazję wielkiego — gorąco czującego artysty-twórcy. A ten artysta porzuciwszy sztukę od lat kilku w trudzie i znoju pracował jako mąż stanu nad zrealizowaniem swej wizji za Oceanem — nad Sekwaną — nad Tamizą — i tu nad Wisłą. Jeżeli za tę pracę lat ostatnich naród cały rzucał mu pod nogi hołdy wdzięczności i czci — to nie wolno nam jednak zapominać o laurach jakie się należą wielkiemu artyście — za wielkie dzieło sztuki w którem — jego twórcza fantazja rozebrzmiała wieszcząco dźwiękami: Jeszcze nie zginęła.

W 60-sięcioletnią rocznicę wykonaniem symfonji Paderewskiego, konserwatorjum czcząc pamięć swego założyciela i pierwszego dyrektora, składa hołd młodziutkiemu ongi — za dyrekcji Kątskiego, uczniowi klasy fortepianowej — dziś wielkiemu twórcy i wielkiemu Polakowi.

DR. JÓZEF REISS.

JADWIGA SARNECKA

zmarła w grudniu 1913 r.

Nazwisko tej kompozytorki polskiej i to jednej z najbardziej utalentowanych jest u nas prawie nieznane. Tragedja jej życia i twórczości może uchodzić za typowy objaw naszych opłakanych stosunków w dziedzinie sztuki. Dziwna jakaś i tępa obojętność ogółu towarzyszyła życiu Sarneckiej. Poza garstką osób jej najbliższych nikt jej nie znał, poza jednym Feliksem Jasieńskim, który w okazałej szacie wydał kilka jej kompozycji nakładem swego „Muzeum“, nikt nie zainteresował się jej twórczością. Sarnecka przesunęła się przez życie jak cień, niespostrzeżona, otulona kirem zawodów, smutku i rezygnacji. Zgasła w 35. roku życia: choroba piersiowa stoczyła jej wątły organizm, a nędza podkopała resztki sił! O śmierci Sarneckiej doniosły tylko suche notatki dziennikarskie; na pogrzeb jej nie „zapraszały“ klepsydry na murach kościołów, gdyż nie miał się tem kto zająć, a zresztą nie było na to pieniędzy! W mroźny dzień Sylwestrowy postępowało za trumną kilkoro osób.

Jadwiga Sarnecka pochodziła ze Sławuty, majątku Sanguszków na Wołyniu, gdzie ojciec jej był plenipotentem; po śmierci rodziców tułała się po domach obywatelskich jako „prywatna“ nauczycielka muzyki, a raczej gry fortepianowej. Dedykacje jej kompozycji są dokumentem jej osobistego stosunku do tych rodzin, u których uczyła. Od

r. 1900. zamieszkała stale w Krakowie, gdzie pozostała do śmierci; tu kształciła się w teorji u Feliksa Szopskiego i Henryka Melcera, zaś na krótko wyjechała do Wiednia, by pod kierunkiem Leszetyckiego wydoskonalić się w grze fortepianowej.

Jako nauczycielka nie miała powodzenia: surowa, niezdolna do kompromisów, pojmująca jak najidealniej swój zawód zniechęcała ku sobie tą właśnie powagą pedagogiczną. Jako pianistka występowała często na estradzie koncertowej—o często! ale tylko na wieczorach „dobroczynnych“. Jakże ją ohydnie wyzyskiwano! Każdy nerw drga z oburzenia, gdy się słyszy, że na takich koncertach zasiadała do fortepianu, sama omdlewając z głodu! — a wystrojone panie „z komitetu“ bawiły się w dobroczynność i kosztem jej nędzy, ocierały drugim łzy niedoli“!... Bezradna, a pozbawiona niezbędnych środków do utrzymania, nie miała zdolności do życia. Dziwnie jej się nie wiodło; prześladowało ją przeklęte fatum; czego się tknęła, psuło się pod jej palcami. Onieśmielona, nie znała sposobów, jakimi zdobywa się rozgłos; nie umiała przebijać się poprzez drugich, rozpychać ich łokciami. Nie dziw więc, że ją przemilczano.



Odbiciem tej szarpaniny życiowej są kompozycje Sarneckiej. Jestto muzyka rozpaczy. „Nastrój bólu, grozy lub cichego lamentu powtarza się na całej linii mej twórczości“ — tak scharakteryzowała się sama Sarnecka. Przeczucie śmierci — oto przewodni motyw, który snuje się zarówno przez jej muzykę, jak i poezję. Sarnecka bowiem reprezentuje typ dwoistego talentu: muzyki jej nie można rozpatrywać bez znajomości jej poezji i naodwrót. Fale muzyczne i poetyckie zlewają się ze sobą; każdą kompozycję zaopatruje Sarnecka szczegółowym komentarzem poetyckim. Przedstawia ona typ, zbliżony do Schumanna, z którym łączy ją zresztą pokrewieństwo stylistyczne.

„Nie zdaje mi się, bym posiadała talent czysto muzyczny; lecz muzyka jako wypowiedzenie się twórcze odpowiada mi najlepiej“ — tak mówi Sarnecka sama o sobie.

Kompozycje jej obejmują pieśni i miniatury fortepianowe. Pieśni jest niewiele; drukiem ogłoszone (wyszły u Piwarskiego i Sp. w Krakowie) są trzy:

Szumny wichrze głuchych pól, pieśń napisana do słów L. Rydla, co jest rzeczą dziwną, gdyż Sarnecka pisze stale pieśni do własnych tekstów. Tu przeważa jeszcze kantylena, a całość niema jeszcze charakterystycznej, indywidualnej nuty. Natomiast dwie następne pieśni odzwierciedlają najlepiej styl Sarneckiej i ze względu na tekst i muzykę są jej osobistą spowiedzią: Pieśń taka jak:

Tenebrae powinna znaleźć się w repertuarze każdej inteligentniejszej śpiewaczki, dla której prócz arji z „Toski“ lub „Butterfly“ istnieje jeszcze muzyka. Pieśń ta — to istotnie ponury obraz mroków życiowych, pełen zwątpienia i rozpaczy; kończy ją błagalna prośba:

„Boże! na próżne dni moich trwanie rzuć noc!“ Przepyszna jest końcowa kadencja, budująca na kwincie basu G-d cztery akordy:

d	a	e	c
h	fis	c	c
		as	a

W stylu mamy tu typ pieśni deklamacyjnej podobnie jak w pieśni

Lux in tenebris, gdzie partja fortepianowa, mieniąca się bogactwem dyssonansowej harmonji jest właściwym

poematem muzycznym, na tle którego rozbrzmiewa wyrazista deklamacja śpiew.

Najbardziej znamienną częścią w twórczości Sarneckiej są jej kompozycje fortepianowe; są to liryki, jak Impressje, Romansy, Impromptu; nie brak i większych form jak Ballady, Warjacje i Sonata, lecz i tu mimo zmienionych rozmiarów pierwiastek liryczny odgrywa naczelną rolę. Kilka z tych kompozycji wyszło drukiem, jak *Etuda quasi un dolore* (u Piwarskiego i Sp.) i cztery wydane przez F. Jasieńskiego tj.:

1. *Quatre Impressions* (E-dur, Cis-moll, F-moll i Des-dur).

2. *Cinq Morceaux,* zawierające Romance op. 7., Impromptu, Impression Ges-dur i Des-dur (w rękopisie zatytułowane „Misterjum") i Miniature.

3. *Thème et Variations* Es-moll jako pierwsza część sonaty

4. *Romance* jako fragment tej samej sonaty.

W kompozycjach tych mimo ich odrębnego i nawskróś samodzielnego tonu nie brak jednak reminiscencji jak np. w „Etudzie" wpływy Szopenowskie, w „Miniaturze" Schumannowskie; zdawała sobie sprawę z tego kompozytorka, gdyż sama powiada: „nigdy nie odczuwam potrzeby naśladowania, ale nigdy też nie niszczę kompozycji, którąby sentymentem lub formą przypominała mi pokrewnych kompozytorów, o ile kompozycja ta wynikła z wewnętrznej, mej nieprzepartej konieczności".

Głównym środkiem, jakim Sarnecka operuje, to barwa harmoniczna; intuicyjnie wyczuwa ona działanie dyssonansowe akordów i używa ich jako środka wyrazu psychologicznego; często dochodzi do atonalności i zwłaszcza w kadencjach osiąga niezwykłą rozmaitość subtelnych kombinacji harmonicznych; tu nasuwa się mimowoli analogia z Modestem Mussorgskim, z którym ją łączy jeszcze jeden rys: Mussorgskiego lekceważono swego czasu w Rosji jako dyletanta i Sarneckiej zarzucano u nas dyletantyzm. A jak niesłusznie! Brano za wadę to, co stanowi jej istotną cechę: pewna „prymitywność roboty", a zapomniano o tem, ile bezpośredniej siły działania mieści się w tych właśnie „prymitywach" i w homofonii jej muzyki, unikającej zarówno „tematycznej pracy", jak i komplikacji kontrapunktycznych. Jakby tłumacząc się z tego, że jest taka, a nie inna, pisała Sarnecka:

„Nie umiem twórczo posługiwać się kontrapunktem (szkolnie potrafię), nie umiem twórczo (szkolnie potrafię) opracowywać i wyzyskać danego motywu w całej rozciągłości, wystarcza mi, skoro powiem o nim w kilku słowach: fraza zawarta w krótkim okresie ma dla mnie najwięcej uroku.

Nie umiałabym nigdy wypowiadać się we formie tanecznej, ani w ruchu pospiesznym; nie umiem używać kolorów wesołych; tonacje ich są mi prawie niedostępne, wskutek tego kompozycje moje takie, jak warjacje lub złożone, jak sonata, nie przynoszą prawie zmian różnobarwnych ani ruchowych; np. wszystkie części sonaty Es-moll zbliżone są do siebie nastrojem i ruchem".

Istotnie tak jest, jak to trafnie określiła sama Sarnecka; jedno tylko Scherzo, As-dur zachowane w rękopisie, jako część sonaty Es-moll, posiada odrębny charakter, utrzymany w rytmie krakowiaka, tchnie pogodą i humorem. Ale to wyjątek. Poza tem panuje w muzyce Sarneckiej szary koloryt reyzgnacji, smutku i bólu i zawsze struna jej lutni brzmi cichem łkaniem.

Oczywista, że nie jest jej muzyka pod względem formy czemś doskonałem; są w niej braki, jest — jak sama Sarnecka mówi — „ciężkość i barokowość roboty", jest pewien rodzaj „afektacji", ale jednak jest tam szczerość i impulzywność wyrazu, są niedomówienia i półtony subtelne nastrojów.

W rękopisie zostało wiele kompozycji; są przedewszystkiem Ballady, godne opublikowania; jedna z tych ballad (IV) została swego czasu odznaczona na konkursie lwowskim.

CLAUDE DEBUSSY
I NOWE DROGI ROZWOJU TWÓRCZOŚCI MUZYCZNEJ.

Jeżeli jest prawdą, iż dzieła muzyków dopiero po ich śmierci zyskują uznanie i prawo obywatelstwa, staje się jasnem, iż ocena twórczości muzyków-nowatorów odłożona być winna na później.

Dotyczy to szczególnie działalności Claude'a Debussy'ego, kierunek bowiem zapoczątkowany przez niego opiera się na zasadach wręcz odmiennych od panujących dotąd. Nie chcąc więc bynajmniej wydawać wyroku na twórczość Debussy'ego, pragnąłbym jedynie zastanowić się nad chwilą ukazania się nowych haseł jego, by zrozumieć drogę, którą może za przykładem Debussy'go pójść rozwój sztuki muzycznej, oraz stwierdzić na czem polega jego sens i znaczenie.

Z nieforemnych mas dźwiękowych śpiewów do gregorjańskich powoli, wiekami, powstawały kształty, zrazu niewyraźne, zależne wciąż od słowa, dopiero później bardziej samodzielne, zamknięte w formy mniej lub więcej zaokrąglone. Muzyka wyzwalając się z zależności od słowa, stawała się coraz więcej zbliżoną do architektury, z którą tak często bywa porównywaną. Istotnie muzyka trzech ostatnich (w przybliżeniu) stuleci nie da się odłączyć od pojęć architektonicznych bez względu na to, czy kompozytorowie zamykali powstałe w ich duszy pomysły w formy już znane, czy rozszerzali i łamali je tworząc nowe.

Pojęcie formy, jako całości powstałej z mnóstwa powiązanych z sobą linji muzycznych, ujętej w kształty czy to najprostsze, czy najbardziej fantastyczne — nie może być odłączone od pojęcia dzieła muzycznego. Wprawdzie krótkowzroczni „znawcy" muzyczni w każdej epoce nie mogli dojrzeć „formy" w dziełach, odbiegających od formułek utartych, lecz, oczywiście, nic to istoty rzeczy nie zmienia. Zresztą panowie ci zostali już potępieni i wyśmiani nawet przez „znawców" późniejszych, co tym ostatnim bynajmniej nie przeszkadza postępować według wzoru poprzedników wzgardzonych o ile wypadnie się zetknąć z tworem nowym całkiem odrębnym.

Właściwie zagadnienie formy w muzyce istnieć nie może: jedynie zagadnienie jakości formy i środków, części składowych, z których kształtują się dzieła muzyczne, posiada znaczenie zasadnicze.

Cała olbrzymia epoka muzyki polifonicznej, począwszy od nieśmiałych i nieudolnych prób dwugłosowości, po przez mistrzów kontrapunktu aż do wielkich polifonistów Haendla i Bacha — jest to epoka dwóch czynników muzycznych: linji melodji i rytmu, co w połączeniu nazwać można rysunkiem muzycznym. Dźwiękowego tła, podkładu we właściwem znaczeniu wyrazu, epoka ta nie znała. Linje muzyczne, najszerzej pojęte, były środkiem, przy pomocy którego uzewnętrzniały się zrodzone w głębi duszy lub w komórkach mózgu myśli i pomysły muzyczne. Nowy czynnik tło dźwiękowe, daje się zaledwie przeczuć w późniejszych dziełach tej epoki — nic więcej.

Gdy przejście od polifonji do homofonji stawało bardziej stanowczem, nowy czynnik zyskiwał coraz więcej na znaczeniu, tło nabierało stopniowo więcej wagi. Wreszcie zjawili się wielcy harmoniści z Szopenem na czele. Od tej chwili twórczość muzyczna świadomie wchodzi w nową fazę: niepodobna już wyobrazić sobie muzyki bez tła harmonicznego i to bez względu na to, czy utwór traktowany jest polifonicznie czy homofonicznie. Z drugiej strony jednak rysunek, linją tematyczną zwłaszcza, odgrywa rolę dominującą.

Gdy w dalszym ciągu zrozumiano i odczuto niezmiernie ważne znaczenie tła, obok zaś tego poznano ograniczoność śródków tworzenia tematów li tylko drogą rysunku (12 półtonów i określona liczba kombinacji rytmicznych) zwrócono się, rzecz jasna, w kierunku poszukiwania nowych barw harmonicznych i instrumentacyjnych,

czego wynikiem nowy element tła muzycznego, — koloryt orkiestrowy, jako czynnik wagi pierwszorzędnej.

Pomimo jednak wspaniałego rozwoju obydwu czynników: kolorytu harmonicznego i instrumentacyjnego, panujący dawniej niepodzielnie rysunek nie zniknął. W dziełach największych szermierzy, toczących bój o nowe drogi w muzyce, rysunek tematyczny odgrywa wciąż rolę dominującą.

Było tak, aż do zjawienia się dzieł Debussy'ego. On bowiem śmiało stąpił o krok dalej i usunął temat z miejsca naczelnego, nadając mu znaczenie nic a nic nie większe, niż innym czynnikom muzycznym: współbrzmieniom i barwie. Rysunek tematyczny jest dla Debussy'ego zaledwie d o p e ł n i e n i e m, koniecznem wprawdzie lecz tylko dopełnieniem.

Debussy'ego wolno więc uważać za początek nowej epoki muzycznej. Już nie idzie obecnie o walkę pomiędzy muzyką absolutną, a programową, lub pomiędzy operą, a dramatem muzycznym — większej wagi czynniki w grę wchodzą.

Idzie o zmianę wartości elementów muzycznych, o zrównanie dominującego dotąd r y s u n k u z czynnikami, uważanymi za drugorzędny element muzyczny. O podniesienie więc znaczenia t ł a, barwy dźwiękowej do jednego poziomu z rysunkiem melodyjnym. Niesłychane trudne zadanie, które miał Debussy przed sobą, zostało w dziełach jego rozwiązane w sposób przekonywający. Oczywiście, by wyniki zadowalające otrzymać, musiał nadać piękno barwie i wdzięk dotąd niespotykany, wynaleźć zaledwie przeczuwane nowe skojarzenie dźwięków i kolorów, oraz zamknąć je w kształty odmienne.

Dzieła Debussy'ego opatrzone są tytułami, może to sprawić wrażenie, iż należą one do muzyki programowej, ilustracyjnej. Sądzę, iż jest to w zasadzie mylne, gdyż Debussy operuje środkami wyłącznie muzycznymi, tworzy więc muzykę całkowicie „absolutną", tytuły więc należałoby uważać za wskaźniki tego, co było w danym wypadku pobudką do napisania dzieła muzycznego. Można i w „Popołudniu fauna" i w „Morzu" i w innych utworach dopatrzeć się związku programowego z tytułem, gdyż autor tworząc np. muzykę pod wrażeniem wiersza Mallarnie'go, dobierał barw słonecznych itd. Lecz nie jest to ilustracja wyrozumowana, widome tylko odbicie syntezy powstałej w duszy muzyka pod wrażeniem dzieła poetyckiego lub piękna przyrody.

W muzyce do-Debussy'owskiej rola pracy mózgowej jest bardzo ważna i konieczna, gdyż rozplanowanie i ułożenie cząstek gmachu muzycznego w całość skończoną wymaga usilnej, wielkiej i rozważnej pracy. Także i słuchacz nie będzie w stanie zdać sobie sprawy z całości dzieła, o ile z wytężoną uwagą nie będzie śledził i analizował wszystkich szczegółów. W dziełach Debussy'ego zrównanie dwu czynników działanie bardziej bezpośrednie, stąd droga pomiędzy duchem artysty a słuchacza wydaje się być krótsza. Dotyczy to, rzecz jasna słuchaczy, posiadających zdolność odczucia, odtworzenie w sobie idei, powstałej w duszy autora, tj. posiadających chociaż minimum pierwiastka twórczego. Dla ludzi słuchających rozumem, muzyka Debussy'ego pozostanie zawsze obcą, niedościgłą.

Działalność Debussy'ego nasuwa pytanie, jak daleko i czy wyłącznie twórczość muzyczna pójdzie drogą, wskazaną przez niego, czy przeciwnie wróci na dawne tory. Na pytanie to nie może być odpowiedzi teraz, aczkolwiek fakt, iż młode talenty w pokaźnej liczbie we wszystkich krajach już idą śladami Debussy'go, jest co najmniej oznaką, że śmierć, przerywając pasmo życia Debussy'ego nie stworzyła muru, zamykającego drogę ku nowym ideałom piękna muzycznego.

P. Rytel.

„KOBIETA BEZ CIENIA“

opera w 3 aktach R. Straussa.

Największa sensacja całego sezonu! Mówiono, debatowano i pisano o tym ostatnim utworze najgłośniejszego dziś kompozytora niemieckiego tak wiele, że gdy nadszedł nareszcie tak długo oczekiwany dzień premiery, to zapomniano nietylko o braku węgla i żywności ale nawet o nędznej walucie... Świat muzyczny miał jeden tylko temat do rozmowy — „Die Frau ohne Schatten“.

Już na próbie generalnej przyszło do ożywionej dyskusji, gdyż nie brakło odrazu rozczarowanych, do których poczęści zalicza się i piszący te słowa. Na premierze wrażenia nie zmieniły się, muzyka bowiem Straussowska w tym wypadku nie jest wcale skomplikowana, „ukrytych piękności“ nie zawiera, w „mądrości polyfoniczne“ nie obfituje, aby przy ponownem wysłuchaniu, można było coś nowego odkryć. Już sam pomysł librecisty (Hofmanstal) stylistycznie doskonale wyzyskany, szczęśliwym nazwać trudno. Według pojęć wschodnich, cień jest symbolem płodności. Otóż żona pewnego króla stroskana bezdzietnością, wpada na myśl, ażeby sobie kupić cień u żony farbiarza, z pomocą niewolnicy wkrada się do jej domu, zjednywa ją podarkami i w końcu nabywa rzecz upragnioną. Pomimo jednak uskutecznionego handlu i przejścia cienia z farbiarki na królowę, oczekiwany skutek nie pojawia się: królowa pozostaje bezdzietną a król jej małżonek zamienia się w kamień. Co gorsza, okazuje się iż powód wszystkiego leży w tem, że „kobieta bez cienia“ jest córką szatana. Tu następuje szereg zajść i konfliktów więcej kinematograficznych, po których przychodzi zakończenie całkowicie operetkowe. Król przebacza swej żonie bezdzietność i odzyskuje pierwotne swe ciało, farbiasz znajduje utraconą żonę. Wszyscy zadowoleni. Treść ta zaczerpnięta z „Tysiąca i jednej nocy“, obfituje w bajeczne dekoracje, nieustanne zmiany obrazów i efekty bez liku. Ale i niedorzeczności dużo. Usiłowania aby królowa na scenie naprawdę cienia nie miała, okazały się bezskuteczne. Nie zdołali tego dokonać najwięksi, najbieglejsi mistrzowie sztuki oświetlania scenicznego: panią Jeritzę wykonawczynię roli tytułowej prześladował cień bez ustanku, a tu tymczasem mowa ciągle o tem, że cienia niema!...

Muzyka Ryszarda Straussa zawiodła. Spodziewano się po nim czegoś nowego w pełnem znaczeniu tego słowa, bo przyzwyczaił on swoich słuchaczy już w pierwszym okresie swej zreformowanej twórczości do strawy niezwykłej i wyrafinowanej. Od „Życia bohatera“ do „Elektry“, szedł w wytkniętym kierunku naprzód. W „Ariadnie“ zawiał już inny duch, tendencje powrotu do natury zaczęły się pojawiać a „Symfonja alpejska“ zarysowała je jeszcze dobitniej. A że pisał wszystko „pro domo“ („Życie bohatera“ to własne dzieje, „Sinfonja domestica“ to obraz własnego życia familijnego) przeto i „Symfonia alpejska“ symbolizująca wspinanie się na wyżyny i schodzenie na dół, wygląda w wysokim stopniu na (nieświadomą może) ilustrację pochodu własnej twórczości. Jeżeli tak, to „Kobieta bez cienia“ jest dalszym krokiem w tem zejściu ku nizinom. Płyną tu wprawdzie melodje szerokie i zmieniające się jedna po drugiej, motywy przewodnie (temat królowej, sokoła etc.) oddają honory staremu Wagnerowi, harmonizacja ładna a prosta, instrumentacja nie przeładowana ale brzmiąca bardzo pięknie, motywy łatwo w ucho wpadające, nic ucha nie drażni, nic nie zakłóca spokoju słuchacza, niektóre pomysły żywo go nawet interesują (jęk zranionego sokoła), a jednak... Jednak rozczarowanie przyjść musiało. Łączności z poprzedniemi dziełami Straussa „Kobieta bez cienia“ niema ani namiętnego tonu Salomy, ani grozy dramatycznej Elektry, ani nawet genialnej trywialności „Kawalera z różą“ słuchacz tu nie odnajdzie, nie już nawet w jakimś rozwoju dalszym, lecz chociażby w odblasku tylko.

Ale dla większej części publiczności teraźniejszej tj. dla nowych milionerów była muzyka Straussa miłą niespodzianką. Bo publiczność ta przypisuje sobie szybki postęp w muzykalności i rozwój smaku, nie dopuszczając wcale myśli, że to kompozytor cofnął się, czyniąc ustępstwo najprawdopodobniej dla niej. Rzez prosta, że wobec tego, powodzenie nie mogło zrobić zawodu.

Wprowadzenie nowej opery na scenę, poprzedzone niezmierną ilością prób, przy doskonałem wykonaniu i bajecznej wystawie, osiągnęło swój oczekiwany efekt zewnętrzny. Z pomiędzy solistów wyróżnili się pani Jeritza i p. Mayr, a nawet Lotte Lehman rozwinęła dużo temperamentu i nerwu dramatycznego. Wszyscy zresztą wywiązali się z nader trudnego zadania doskonale. Strauss jest ciągle przedmiotem owacyj, składanych mu bez końca.

Wiedeń, w grudniu 1919.

Juliusz Wolfsohn.

NA PAMIĘĆ — CZY NIE?

Pytanie, kto w operze obowiązany jest posługiwać się pamięcią, a kto nie, dotąd nie nasuwało nikomu żadnych trudności w rozwiązaniu.

Wszyscy artyści mogący położyć nuty na pulpit, aby wykonać ściśle to co do utworu należy, korzystają całkowicie z tego prawa i żadnemu z nich nie przychodzi na myśl uczyć się partów instrumentalnych na pamięć, byłby to bowiem trud najzupełniej bezcelowy i pociągnąłby za sobą ogromne przeszkody w wykonaniu operowego repertuaru, wznawianiu dawniejszych i wystawianiu nowych utworów.

Inna jednakże sprawa ze śpiewakami. Artysta odtwarzający postać sceniczną, ma bezwzględny obowiązek zatrzymania w pamięci całej swej partji, a jeżeli jej nie zdołał opanować całkowicie, to naraża się na słuszne zarzuty, może bowiem nietylko siebie samego sromotnie „zasypać“, lecz nawet „wywrócić“ cały zespół z kretesem. Już samo podsłuchiwanie suflera i spoglądanie nieustannie na pałeczkę kapelmistrza psuje efekt sceniczny w wysokim stopniu, a nawet naraża śpiewaka na śmieszność.

Jest tedy rzeczą pewną, że instrumentalista nie ma obowiązku grać na pamięć, śpiewak zaś temu obowiązkowi podpada bezwzględnie.

A kapelmistrz?

Kapelmistrz, stoi przed pulpitem przeznaczonym na partyturę, z której kieruje śpiewakami i orkiestrą. Z partyturą powinien być tak doskonale obeznany, aby mógł swobodnie dawać znaki nietylko pałeczką lecz i okiem; ale nikt od niego nie wymaga dyrygowania całkowicie na pamięć, wskutek czego też jeżeli niekiedy zdarza się (bardzo zresztą rzadko), widzieć dyrygenta bez partytury to bierzemy to raczej za chęć popisania się, zaimponowania widzom, słowem za brawurę jakąś, niż za środek podniesienia całości artystycznej.

Próżność taką, wielce zbliżoną do tak zwanego w teatrze „kabotyństwa“, możnaby przebaczyć, gdyby nie zdarzały się wypadki, w których jest ona śmieszną, nie mówiąc już o innych, w których stać się łatwo może powodem zamieszania i kontuzji. Wówczas pierwszy kapelmistrz pada jej ofiarą. Cóż bowiem można sobie o nim myśleć, jeżeli n. p. nauczywszy się sam partytury na pamięć, nie dopilnował, ażeby przedewszystkiem spiewak nauczył się partji swej na pamięć? Wszak nic innego, jak jedynie, że mu na rzeczy absolutnie niezbędnej zależy mniej, niż na rzeczy podrzędnej. A więc, że albo logicznie myśleć nie umie, albo że wyżej stawia osobisty, zupełnie powierzchowny efekt, niż całość rzetelnie wykonaną.

Uwagi powyższe nasuwają się w teatrze lwowskim za każdym prawie razem, gdy p. Bronisław Wolfsthal na pamięć dyryguje. Bo nasi śpiewacy niezawsze są przygotowani tak doskonale pamięciowo, ażeby wykolejeń nie było, nie mówiąc już o nieczystem śpiewaniu, zdarzającem się bardzo często. Dyry-

gent staje wówczas bezradny, a chociaż i partytura w takim razie nie mogłaby pomódz, to jednak uniknęłoby się zarzutu wyrażonego powyżej i jaskrawej różnicy pomiędzy rzekomą pewnością dyrygenta, a niewątpliwą chwiejnością śpiewaka.

Wierzyć w nieomylność p. Wolfsthala, byłoby może trudno. Nikt natomiast nie wątpi o jego zdolnościach; ale właśnie dlatego, nie powinno się go zachęcać do występowania z efektami wyglądającemi na czczą fanfaronadę. Przedstawienie niedość poprawne, prowadzone bez partytury, okrywa go nie glorją, lecz śmiesznością.

Bo i najpróżniejszy z genialnych ludzi, Oskar Wilde, wpinał słonecznika do butonierki wówczas tylko, gdy miał na sobie frak nieposzlakowanej świeżości — do wyszarzanego nie wpinał w ogóle żadnego kwiatka. Miał widocznie — smak...

Rigoletto.

KONCERTY LWOWSKIE.

P. Seweryn Eisenberger po przerwie kilkunastoletniej, zawitał znowu do Lwowa i zdołał publiczność naszą podbić z większym jeszcze tryumfem swoim niż kiedykolwiek przedtem Szczyt powodzenia w koncercie osiągnął sonatami: Appassionatą Beethovena i Brahmsowską F-moll. Artysta rozporządza obecnie nietylko ogromną techniką i uderzeniem o rozlicznych odcieniach i barwach, lecz umie nadto całą nieskazitelną produkcję swoją uduchowić w wysokim stopniu, i przemówić nią do słuchaczy jasno i przekonywująco.

Podobne tryumfy święcił i Henryk Melcer, a zdobył je pod znakiem Szopena, któremu cały wieczór poświęcił, czarując słuchaczy zarówno pięknym tonem jak wyrazem, zarówno wiernością i czystością gry jak i jej poezją.

Znaczne powodzenie miała też i wiolinistka warszawska p. Dubiska. Należyte zrozumienie i odczucie granego utworu, sumienne pokonywanie trudności technicznych, piękny, pełen niewieściego wdzięku ton w prowadzeniu kantyleny, oto zalety, któremi rozporządza w tej chwili artystka. Że je znacznie rozwinąć będzie jeszcze mogła, o tem wątpić nie należy.

P. Stanisław Gruszczyński tenor opery warszawskiej, powinienby na razie trzymać się sceny, gdyż śpiew jego kwalifikacyj estradowych nie posiada. Głos to wprawdzie niepospolitej siły, piękności, jednolitości i wytrzymałości, mógłby iść w zawody z głosami Carusów, Slezaków i innych najsłynniejszych, ale słyszany z estrady po drugim lub trzecim numerze, nużyć zaczyna słuchacza. Bo arje operowe pozbawione tła scenicznego i niezbędnych akcesorjów zajmują wówczas tylko jedynie, gdy obok pięknego dźwięku głosowego występują: sztuka śpiewacka, styl, wyraz, polot. Ale temi wartościami p. Gruszczyński na razie jeszcze nie rozporządza, podobnie jak repertuarem prawdziwie estradowym, do którego trudno zaliczać utwory Leoncavalla, Mayerbeera, Pucciniego, Verdiego i Wagnera. A jeżeli o Wagnerze mowa, to z powodu wyrzucenia zwrotki w pieśni Waltera mamy do śpiewaka żal, bo całość tej rzeczy i jej stopniowanie popsuł w ten sposób niezaprzeczenie.

Wrażenie zupełnie odmienne odnieśliśmy po koncercie Józefa Manna, który chociaż pracuje na scenie, dzięki swej muzykalności i bardzo wysokiej kulturze, umie w każdym dziale równie artystycznie wystąpić.

Józef Mann wyszedł jak wiadomo ze Lwowa. Śpiewał następnie na scenie wiedeńskiej Volksopery, potem w Darmstadzie, a obecnie zajmuje w Berlinie stanowisko pierwszorzędne. Głos jego posiada dźwięk szlachetny o jednolitym charakterze, skalę rozległą, a wytrzymałość nadzwyczajną o czem dostatecznie świadczą i pieśń Waltera z „Meistersingerów“ dwukrotnie śpiewana i liczne naddatki, między któremi znajdowało się opowiadanie o Gralu z „Lohengrina“! Program koncertu składał się przeważnie z pieśni Frydmana, Karłowicza, Paderewskiego, Różyckiego, Walewskiego, Waltera i Leoncavalla, a w wykonaniu tak skończenie doskonałem, nawet słabsze z nich zdawały się nabierać wartości i znaczenia.

„Koło muzyczne“ urządziło wieczór porównawczy ballad Lőwego i Moniuszki do słów Mickiewicza. Odśpiewano „Czaty“, „Trzech Budrysów“ i „Świteziankę“ każdą balladę z osobna w kompozycji Moniuszki i Löwego. Myśl ta w założeniu interesująca, w praktyce zawiodła mimo dobrego wykonania ze strony pp. Lipanowicza i Mossoczyego.

Ku uczczeniu setnej rocznicy urodzin Moniuszki, wystąpiła „Lutnia“ z własnym kon-

certem pod kierownictwem Adama Sołtysa. Powtórzono rzeczy poprzednio już w Towarzystwie muz. śpiewane. Wykonanie było staranne, czy jednak nie lepiejby było zaprodukować któreś z nieznanych u nas dzieł Moniuszki?

Z niemałem powodzeniem koncertował też w tym okresie czasu p. Paweł Wolanek. Młody skrzypek opanowuje trudności techniczne wzorowo, ale w odtwarzaniu duchowej strony utworów (Czajkowski, Saint-Saëns) pozostawia jeszcze niejedno do życzenia.

Grd.

UTWORY

nadesłane do oceny.

Henryk Opieński. Chansons populaires de la Pologne. Edition Heim Genève.

W zamiarze podania melodyj ludu polskiego obcym, aby wniknąć mogli do pewnego stopnia w źródła inspiracji Szopena, jak to czytamy w przedmowie, zebrał Henryk Opieński piętnaście piosnek w całość i zaopatrzył łatwym akompaniamentem fortepianowym „szkicującym“ harmonję zasadniczą. Piosnki po większej części zaczerpnął ze zbiorów Kolberga (Mazowsze). Do każdej dodany jest szereg drukowanych zwrotek, dzięki czemu wydawnictwo nie przybrało rozmiarów zbyt szerokich i mogło się stać przystępniejsze dla ogółu. Tekst francuski pióra Emanuela Barblan pomieszczono obok polskiego. Okładka (B. Czarkowski) ozdobiona orłem polskim bardzo wytworna i prześliczna rycina (St. Poray Pstrokoński) przedstawiająca dziewczę z ludu, czynią całość tego zbiorku niezmiernie ponętną. Opieński nietylko opracował melodje oryginalnie i ze smakiem, lecz i zaopatrzył je w zajmująco napisany wstęp, którym wprowadza cudzoziemca w świat polskiej melodji ludowej zręcznie i gładko. Zdobywa sobie tem niezaprzeczenie jedną zasługę więcej.

K. Szymanowski. Masques trois morceaux de piano op. 34. Piano solo. Universal Edition Nr. 5858.

„Maskami“ nazwał kompozytor trzy utwory charakterystyczne „Szeherezada“, „Tantris błazen“ i „Serenada Donżuana“, przeznaczone jak wszystkie utwory Szymanowskiego tylko dla pianistów absolutnie dojrzałych, bo wymagają obok doskonałej techniki pasażowej i akordowej, także i fantazji artystycznej, zdolnej do wydobycia istoty utworów i należytego uwypuklenia intencyj kompozytora. Pozatem wykonawca musi być przygotowany odpowiednio do uchwycenia całej dźwiękowej zawartości kompozycji, co nie dla każdego okaże się rzeczą dość łatwą wobec tego, że Szymanowski operuje tu temi samemi czynnikami tonalnemi i harmonicznemi co w III Sonacie swojej. Czynniki zaś te zachowują się tu jeszcze radykalniej i jeżeli w Sonacie atonalność całemi strumieniami zalewała resztki dawnego systemu słabo się już broniące, to w „Maskach“ śluzy otwarto, i powódź zatopiła je do reszty.

Podobnie więc jak do Sonaty, przystępować i do wykonania tych utworów można tylko po wyzbyciu się poczucia dawnego systemu. Nie w tym samym stopniu obowiązany jest do tego słuchacz, zupełnie bowiem dopuszczalną jest rzeczą, że znajdzie się niejedno ucho, któremu wystarczy rytmiczno-dynamiczna silnie postawiona część kompozycji, pokryta, jakto już i w Sonacie zauważyć było można, pewną powłoką dźwięków nie pretendujących bynajmniej do jakiejś ustosunkowanej tonalności. A że talent Szymanowskiego rozporządza wielką rozmaitością kombinacyj (po zerwaniu z zasadami tonalności pole tych kombinacyj otworzyło się w istocie bardzo szerokie) i potrafi wydobyć silną charakterystykę odtwarzanych widziadeł wyobraźni, przeto i słuchacz może znaleźć w nich upodobanie, co już zależy jedynie od stopnia w jakim atonalność może go zadowolić lub nie.

I znowu, tak samo jak przy Sonacie, trudno o takim utworze jednem słowem zakonkludować: że piękny jest lub brzydki, dobry lub zły, możnaby tylko chyba jak o Urielu Akoście powiedzieć: *acher* jest! Inny!

St. Niewiadomski.

WIADOMOŚCI Z KRAJU I ZAGRANICY.

Zjazd nauczycieli spiewu odbył się w Warszawie w dniach 29, 30 i 31 grudnia pod przewodnictwem Piotra Maszyńskiego. Zebrało się ze wszystkich stron Polski osób 50, po wyczerpujących dyskusjach w pierwszym rzędzie powzięły szereg ważnych uchwał dotyczących nauki śpiewu w zakresie systematycznego tejże programu. Nadto uchwalono obowiązkowość nauki spiewu w szkołach ogólno

kształcących, podobnie, jak to uczyniła w roku 1914 ankieta zwołana przez Radę szkolną we Lwowie, a w końcu zastanawiano się nad kwestją bytu materjalnego i płac nauczycieli spiewu. Z pomiędzy referatów najwybitniejszym okazał się referat p. Wierzbińskiej: „O znaczeniu spiewu jako środka wychowawczego“. W pracach około zjazdu czynność nader ruchliwą rozwinęła p. Zapolska wiceprezydentka zgromadzenia.

Polski Związek Muzyczuo-pedagogiczny we Lwowie nadsyła nam następujące pismo :

Szanowny Panie! Wypadki lat ostatnich, wśród rozlicznych zmian wywołanych w ustroju społecznym, spowodowały również konieczność wznowienia związku nauczycielstwa muzycznego, istniejącego dawniej we Lwowie pod zaborem austrjackim' jako oddział miejscowy ogólnego Związku muzyczno-pedagogicznego. W czerwcu roku 1919 zawiązali dawni członkowie tego stowarzyszenia nową czysto polską samoistną instytucję pod nazwą Polski Związek Muzyczno-pedagogiczny, mającą te same cele przystosowane do nowych warunków egzystencji i która uzyskawszy od polskich władz państwowych zatwierdzenie statutu rozpoczęła działalność swoją ku podniesieniu poziomu zawodowego nauczycielstwa w kraju, ku utrzymaniu ideałów artystycznych na wyżynie nowoczesnej kultury muzycznej, ku wyrobieniu wyższego stanowiska społecznego członkom instytucji i wreszcie ku poprawie bytu materjalnego i ochronie ich zawodowych interesów.

Podpisany Wydział Związku m. p. ukonstytuowawszy się odpowiednio, rozwinął energiczne starania uwieńczone pomyślnym skutkiem, doprowadził zastęp członków miejscowych do liczby 70, uzyskał dla nich zapomogę ze strony gminy m. Lwowa, unormował stosunek nauczycieli muzyki do publiczności i ustanowił pewne zasadnicze ceny lekcji muzyki, przystąpił do założenia biblioteki, urządził dwa popisy zbiorowe uczniów swych członków, którą to nowość przyjęto z żywem uznaniem, zaprowadził dla członków kursa naukowe (na rok bieżący: Metodyka fortep. prof. Lalewicz i Solfeż Dalcroze'a p. Szczepanowska), słowem zdołał wejść odrazu na drogę czynu z przekonaniem, iż może zdziałać niejedną rzecz pożyteczną dla polskiej Sztuki i dla polskiego nauczycielstwa.

Podając fakt założenia Związku do wiadomości Szanownego Pana, jakoteż kilka szczegółów z dotychczasowej działalności wydziału czynimy to w nadzieji, iż Szan. Pan przystąpi do Związku jako członek, zechce popierać tegoż cele i przyczynić się tem samem do rozszerzenia sieci, która obejmować powinnaby cały kraj i wszystkich pracowników na polu pedagogji jednoczyć pod jednym sztandarem kultury artystycznej i obowiązków dla naszego spłeczeństwa.

Związek muz. ped. we Lwowie uchwalił zawiązanie t. zw. muzeum żywego t. j. stowarzyszenia, któreby kultywowało wyłącznie muzykę archaiczną w pierwszym rzędzie polską. Na dyrygenta zaproszony został p. Adam Sołtys. Chór, bo idzie tu przedewszystkiem o utwory wokalne, składać się ma z ilości członków stosunkowo niewielkiej, od śpiewaków wymaganą będzie bezwzględna muzykalność i wprawa w czytaniu nut nieulegająca żadnej wątpliwości.

Z Polskiego Związku muzyczno-pedagogicznego. Jednogłośną uchwałą 3-go ogólnego zebrania członków P. Z. M. P. postanowiono pobierać zacząwszy od 1-go lutego br. 25% jako d o d a t e k d r o ż y ź n i a n y od umówionych z początkiem roku szkolnego cen lekcji muzyki. Uchwała ta obowiązuje wszystkich członków P. Z. M. P.

Warszawa staje się co chwila bogatszą w muzyków, zjeżdżających do niej na stały pobyt. Obecnie przybył kompozytor Karol Szymanowski poprzedzony przez siostrę swą spiewaczkę i brata pianistę, przybył również i Paweł Kochański znakomity skrzypek. Karol Szymanowski przywiózł sporą ilość utworów zwłaszcza skrzypcowych, które niebawem zaprodukuje przed gronem muzyków tutejszych.

Dr. Lierhammer znany zaszczytnie spiewak koncertowy i nauczyciel spiewu, ma zamiar opuścić Wiedeń i osiedlić się na stale w któremś z miast polskich. Dyrektor Towarzystwa muz. warszawskiego Domaniewski, zaprosił go do objęcia posady w szkole Towarzystwa.

Wawnikiewicz - Tatarczuchowa koncertować ma w Warszawie. Znakomita pieśniarka da się słyszeć prawdopodobnie w sali konserwatorjum.

Robert Perutz udaje się na tournée koncertową do Ameryki Południowej.

P. Korolewicz-Waydowa otrzymała z Ameryki propozycję na wielką tournée

artystyczną, którą prawdopodobnie rozpocznie zaraz po ukończeniu występów swoich na scenie lwowskiej. Znakomita artystka poświęci swą sztukę wyłącznie pieśni polskiej.

Stefan Askenaze wystąpił z koncertem we Wiedniu i odniósł wielkie powodzenie. Krytyk Allg. Ztg. odzywa się o grze młodego wirtuoza z pochwałami nadzwyczajnemi, podkreślając powagę i głębokość w pojmowaniu utworów w równej mierze jak i techniczne warunki zupełnie pierwszorzędne. Nadmieniając o sile rozwiniętej w Fantazji Szymanowskiego, krytyk robi uwagę, że młody pianista umie i bez jej używania wywoływać niezwykłe nastroje. Z Wiednia udaje się p. Askenase do Warszawy, gdzie wystąpi w filharmonicznym koncercie.

Konkurs „Echa". Lwowskie Towarzystwo śpiewackie „Echo" ogłasza konkurs na utwory choralne pod następującymi warunkami:

1. utwory na chór męski, do poezji z literatury polskiej. 2. ubiegać się mogą tylko kompozytorowie Polacy. 3. utwory mają być w układzie na chór męski a capella (bez tow. instrumentu), treści świeckiej, dla wykonania koncertowego. 4. forma utworu dowolna, zwraca się jednak uwagę, iż bardziej wskazane są utwory o formach poważniejszych (n. p. hymn, ballada); nie wyklucza to jednak mniejszych i ułożonych wraz z występującym głosem solowym. 5. utwory nagrodzone wzgl. odznaczone stają się własnością Tow. śpiewackiego „Echo" z ewentualnem prawem wydawnictwa nieodebrane zaś rękopisy w przeciągu pół roku po ogłoszeniu wyniku konkursu, stają się również własnością Towarzystwa. 6. nagrody przeznaczył Wydział Tow. śpiewackiego „Echo" w następującej wysokości: 1 nagroda 1000 Mk. pol. 2 nagroda 750 Mk. pol., 3 nagroda 500 Mk pol. (w walucie nowej) oraz trzy odznaczenia pisemne. W razie nieuznania przez Komisję konkursową żadnego z utworów za godny nagrody pierwszej, zostanie kwota 1 i 2 nagrody rozdzieloną na dwie drugie nagrody po 875 Mk. pol. 7. termin nadsyłania utworów w kopertach zamkniętych, zaopatrzonych godłem, oraz listów w osobnych kopertach, opieczętowanych tem samem godłem co i utwory, upływa z dniem 15 marca 1920.

Przesyłki polecone nadsyłać należy na ręce prezesa Towarzystwa p. Franciszka Domiszewskiego, Lwów, Kasa Krajowa, ul. Kościuszki l. 9.

Opera wiedeńska zapowiada w bieżącym roku sporą ilość wznowień i nowości. I tak w pierwszym rzędzie ukazuje się „Lohengrin" w nowych dekoracjach i nowej inscenizacji pod dyrekcją Ryszarda Straussa. Elzę spiewa Jeritza, Lohengrina Oestwig-Aagard. Potem nastąpi wznowienie Toski, a w dalszym ciągu „Roberta diabła", którą to operę Mayerberowską wyciąga z pyłów Ryszard Strauss i sam nią dyrygować będzie. Do rzędu oper mających się wznowić należy również „Cosi fantutte" Mozarta. Szereg premier operowych rozpocznie się przy końcu stycznia wystawieniem dzieła Schrekera „Die Gezeichneten", którego wystawa ma przewyższyć wszystko, co dotąd scena widziała; i z tego powodu opera kilkakrotnie była odkładana. Następnie ukażą się dwie rzeczy Weingartnera „Meister Andrea" i „Szkoła wiejska", pierwsza zaczerpnięta z Geibla, druga z powiastki japońskiej. A wreszcie w kwietniu mała senzacja: tryptyk Pucciniego. „Il trittico" składa się z trzech jednoaktówek, pierwsza nosi tytuł „Taharo" i jest krótką tragedją zazdrości, druga „Suor Angelica" opiewa losy młodej zakonnicy, a trzecia „Gianni Schicchi" to znowu wesoła farsa. Puccini ma przybyć do Wiednia na premierę, a nawet próbami ostatniemi kierować, będzie to akt pojednania między Austrją a Italją na gruncie sztuki. Także i z Północą zamierza Wiedeń nawiązać przyjazne stosunki, zamierza bowiem zreformować balet na wzór — petersburskiego. Z dniem 1-go stycznia baletmistrz Kjakszt obejmuje kierownictwo, a zaniedbany od dłuższego czasu balet wiedeński ma przejść cały szereg zmian, aby wstąpić na drogę zupełnej reorganizacji. „Violanta" opera Korngolda obchodziła niedawno mały jubileusz: przedstawienie dwudziestepiąte.

Stosunki artystyczne mimo opłakanego położenia mieszkańców Wiednia wykazują w ogólności dużo ruchu. Volksopera pod dyrekcją Weingartnera bardzo się podniosła, stanęła na równej wyżynie z dawną Hofoperą. Doszło nawet do wzajemnej wymiany artystów, znakomita nasza spiewaczka p. Jadwiga Dębicka, śpiewała już kilkakrotnie w instytucji, gdzie Selma Kurz króluje.

Wydawca i odpowiedzialny redaktor: Józef Georgeon. Z drukarni M. Schmitt S-ki.